

ESTATUAS DE SAL: URDIMBRES PARA UNA TRA(D)ICIÓN DE ESCRITORAS CUBANAS

Estatuas de sal: *scheme for a tra(d) ición (tradition/betrayal) of women writers*

María Virginia González

Universidad Nacional de La Pampa
vicky_bono@yahoo.com.ar

RESUMEN: A fines de la década del ochenta, las producciones de escritoras cubanas comienzan a adquirir visibilidad a partir de las actividades llevadas adelante por grupos de académicas, escritoras y artistas que, con o sin apoyo institucional, se organizan y programan acciones para promover la asunción de una conciencia de género y lograr presencia pública de sus historias y de sus realizaciones culturales. Una muestra de este cambio es la publicación, en 1996, de *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, la primera recopilación de textos narrativos de escritoras cubanas. Este artículo analiza las estrategias de selección y organización de los materiales literarios incluidos en *Estatuas de sal* porque, aunque las compiladoras no califican el libro como antología sino como "panorama literario", se observan criterios que contribuyen a promover obras y escritoras y a introducir voces y textualidades que pugnan por ingresar al circuito de obras del ámbito cultural cubano. Al mismo tiempo, esta operación coloca en la palestra a un grupo de escritoras contemporáneas a la publicación del libro y proyecta el porvenir de la narrativa escrita por mujeres.

PALABRAS CLAVE: literatura cubana; escritoras; antología; tradición; siglo XX.

ABSTRACT: In the late eighties, the production of Cuban women writers began garnering visibility as a result of the work of academic groups, writers and artists. With or without institutional support, these groups organized and planned actions to promote gender consciousness and to establish the public presence of their history and cultural activities. A sign of this change is the 1996 publication of *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* by Mirta Yáñez and Marilyn Bobes, the first collection of fiction by Cuban women writers. This article analyzes the strategies for selecting and organizing the literary materials of *Estatuas de sal*. Although the editors of the book do not qualify it as an anthology but rather as "literary panorama", we observe criteria that help to promote works and writers and introduce voices and textualities that struggle to penetrate mainstream Cuban culture. At the same time, the publication of this book highlighted a group of contemporary women writers and projects the future of narrative written by women.

KEYWORDS: Cuban Literature; Female Writer; Anthology; Tradition; XX Century.

¿Qué significa *pertenecer* a una tradición?
¿Cuál será el punto de apoyo para sostener su autoridad?
Arcadio Díaz Quiñones

■ **E**n un libro ineludible para pensar el Caribe, Arcadio Díaz Quiñones (2006) utiliza la noción de “beginnings” (Said 34) para estudiar las relaciones de los escritores e intelectuales con la tradición, cómo la han imaginado, cómo hablan de ella y cómo, en el campo literario moderno, esta construcción gira sobre dos polos: conservarla o liberarse de su peso¹. El crítico puertorriqueño advierte que las situaciones históricas y sociales del Caribe Hispano hacen necesario plantear un doble dilema: en tal contexto, el sentido de pertenencia a una tradición está acechado por la amenaza de su constante disolución y, ante ese riesgo, los intelectuales se ven obligados a reinventarla a través de constantes revisiones historiográficas y conceptuales que los llevan a examinar la cuestión de los comienzos. Por esta razón, la tradición no aparece como algo que se posee o se hereda sino que es necesario ir en su búsqueda y, en este movimiento constructivo, los escritores se reinventan mediante un trabajo poético e intelectual.

Estas reflexiones constituyen el punto de anclaje para analizar la trama que sustenta *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, publicado en 1996 por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. La aparición de este libro constituye un movimiento que busca construir una tradición y, en este sentido, se inscribe en los supuestos que subyacen en los polos contemplados por Díaz Quiñones: con la publicación de *Estatuas* se pretendió ocupar un vacío o, en otras palabras, fundar una tradición de escritoras. Por eso resulta importante examinar cómo ha sido concebido ese linaje y cuáles son las tensiones subterráneas que sostienen sus cimientos². La trama de *Estatuas de sal* genera un desplazamiento para insertarse en el ámbito literario cubano: propone rupturas, desvíos y, para intentar ampliar el canon, construye una tradición paralela o por fuera de la canónica³. Por otra parte, la misma operación coloca en la palestra a un grupo de escritoras contemporáneas a la publicación del libro y proyecta el porvenir

-
- 1 En *Beginnings. Intention & Method*, Edward Said (1985) postula el comienzo como el primer paso en la producción intencional de sentido que puede recorrer toda o parte de la obra de un autor; por lo tanto, la noción de “comienzos” supone un proyecto subyacente. Arcadio Díaz Quiñones hace funcionar esa noción para pensar la configuración de la tradición en el Caribe Hispano a partir del análisis de las relaciones de los escritores y pensadores —Pedro Henríquez Ureña, Tomás Blanco, Fernando Ortiz, José Martí, Ramiro Guerra y Sánchez, Antonio S. Pedreira y Marcelino Menéndez y Pelayo— con la tradición.
 - 2 Una versión preliminar de este trabajo fue publicada en las *Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata, 7 al 9 de mayo de 2012.
 - 3 Existen distintas posiciones respecto de si es posible hablar de canon en Cuba y en América Latina. Rafael Rojas da por supuesto el concepto y señala que el canon cubano busca establecer la jerarquía valorativa de aquellos textos literarios en los que mejor se narra la nación. Advierte que esta teleología del sujeto nacional —letrados blancos, católicos y criollos— ha marcado la cultura cubana desde el siglo XIX y señala que “es probable que detrás de estos mecanismos del canon estético actúe una voluntad de silenciamiento o ‘neutralización’ de la voz femenina dentro del metarrelato de la identidad nacional” (56). A los efectos de este trabajo considero válida su afirmación o, en otras palabras, este análisis demostraría su hipótesis. Zaida Capote Cruz (2008) realiza un lúcido acercamiento a este tema.

de la narrativa escrita por mujeres en Cuba⁴. Mirta Yáñez señala la exclusión a la que han sido sometidas las escritoras en el ámbito literario cubano debido a la escasa o nula publicación de sus producciones, para resarcir esto, la publicación del libro visibiliza una tradición que se remonta al siglo XIX⁵. Respecto al silenciamiento de las obras de escritoras hay que tener en cuenta que no se formula directamente (desde los enunciados de género) sino que el discurso crítico o historiográfico recurre a mecanismos de inscripción del poder que ocultan la identidad del sujeto bajo enunciados estéticos o estilísticos. Aunque la visibilización supone que la tradición es palpable en un determinado corpus literario, también *Estatuas de sal* opera en esa construcción en tanto implica un recorte dentro de un corpus mayor. El acto de publicar es una forma de empezar, según el concepto de Díaz Quiñones, de inaugurar un lugar, un espacio y, ante todo, de crear una tradición legitimadora.

Operaciones para ingresar a los debates literarios

A partir de fines de los ochenta, en el campo literario adquieren visibilidad y se acrecientan las producciones de escritoras cubanas⁶. En ese momento, grupos de académicas, escritoras y artistas, con o sin apoyo institucional, comienzan a organizarse y a programar acciones para promover la asunción de una conciencia de género y hacer más perceptible sus historias y sus realizaciones culturales. En este sentido, en 1989 Susana Montero publica *La narrativa femenina cubana 1923-1958* y, en 1990, se realiza el Primer Encuentro Cubano-Mexicano “Mujer y literatura” con el auspicio de Casa de las Américas y el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer del Colegio de México. Muchos de los trabajos presentados se publicaron en una sección del número 183 (1991) de la revista *Casa de las Américas*. Al año siguiente se realiza el segundo congreso, esta vez con sede en México, dedicado a la obra de escritoras cubanas. En 1991 se funda la Cátedra de la Mujer en la Universidad de La Habana. Entre 1993 y 1994 Nara Araújo dicta el primer curso sobre “discurso literario femenino” en la Licenciatura en Letras de la Universidad de La Habana (Campuzano 214). En 1994, año del centenario del nacimiento de Camila Henríquez Ureña, se inicia

4 Aunque no es un debate que desarrollaré aquí, advierto que deliberadamente hablaré de “escritoras” y no de “cuentistas”, aunque esta es la denominación utilizada en el título del libro. Un aspecto interesante de abordar pero que excede los límites de este trabajo es que muchos de los textos incluidos en la selección no son cuentos sino, por ejemplo, fragmentos de novelas. Utilizo la denominación “escritoras” porque es más amplia que “cuentistas” y porque, incluso, es la denominación que utiliza Mirta Yáñez en la introducción y en una entrevista que le realicé en mayo del 2011, cuando la escritora presentó la novela, *Sangra por la herida* (2010) en la Feria del Libro en Buenos Aires.

5 El único antecedente pertenece al género poético: el valioso *Álbum poético-fotográfico de las escritoras cubanas* publicado en 1868 por Domitila García de Coronado.

6 Específicamente en la literatura, la crítica observa cambios que resultan de las transformaciones que ha sufrido la sociedad desde fines de los años ochenta (Huertas 1993).

el Programa de Estudios de la Mujer en Casa de las Américas y se convoca al Premio Extraordinario de Ensayo sobre Estudios de la Mujer, otorgado a Lucía Guerra por *La mujer fragmentada: historias de un signo* (1994). También en la década del noventa se crea la cátedra “Gertrudis Gómez de Avellaneda” dirigida, primero, por Susana Montero, y luego, por Zaida Capote Cruz, en el Instituto Cubano de Literatura y Lingüística.

No es menor el dato de que este movimiento de circulación de las producciones de escritoras alcanza su punto más álgido en la década del noventa. Para revisar la configuración del espacio cultural cubano durante esta década hay que tener en cuenta el peso político de la caída del muro de Berlín y el inicio del llamado “Período especial en tiempos de paz”, expresión con la que el discurso oficial ha nombrado tanto a la crisis como a las reformas posteriores a 1989. Esta situación se acentúa con las restricciones provocadas por el recrudecimiento del bloqueo de EE.UU. Las medidas adoptadas por el gobierno dieron lugar a una nueva diferenciación social que complejiza el escenario social y las mujeres (en su condición de trabajadoras, amas de casa y madres) son quienes más sufren los rigores de la crisis⁷. En este contexto, Mirta Yáñez y Marilyn Bobes publican *Estatuas de sal* (1996), primera recopilación de textos narrativos de escritoras cubanas⁸.

Como señalé, la publicación de *Estatuas de sal* se fundamenta en la necesidad de llenar un vacío: la neutralización, el silenciamiento de la producción de escritoras y el espacio cuasi nulo que se les había otorgado en las antologías que circularon hasta 1996. El título circunscribe la selección a las *cuentistas cubanas contemporáneas* y recién en la portada se especifica que es un panorama y se delimita temporalmente: *Panorama crítico (1959-1995)*. En este umbral del texto se aclara que el prólogo lo escribe Mirta Yáñez mientras que la selección y las notas están a cargo de las dos compiladoras. El cuerpo del libro está formado por

7 Remito a los artículos u obras que considero útiles para revisar este período y, sobre todo, para tener en cuenta la situación de las mujeres durante estos años: Valdés Fernández (1996) “La crisis y el ajuste cubano en los noventa: apuntes en torno a lo social”; Holgado Fernández (2000) *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*; Vega Quintana (2000) “La marginalidad en la literatura: una visión de la desigualdad en la Cuba de los 90”; Jennissen (2001) “Women in Cuba and the Move to a Private Market Economy”; Nuñez Sarmiento (2001) “Estrategias cubanas para el empleo femenino en los noventa: un estudio con mujeres profesionales”; Font (2005) “Cuba Today. Continuity and Change since the ‘Período Especial’”.

8 Tanto Yáñez como Bobes escriben crítica, pertenecen al medio académico e incluso son escritoras (un cuento de cada una de ellas integra el libro). Mirta Yáñez (La Habana, 1947), Doctora en Ciencias Filológicas, ejerció durante años la docencia en la Universidad de La Habana. Es poeta, narradora y ensayista y ha recibido varios premios, entre ellos, el Premio de la Crítica 1988 por su libro de cuentos *El diablo son las cosas* y, en 1990, por el ensayo *La narrativa romántica en Latinoamérica*. Marilyn Bobes (La Habana, 1955) es Licenciada en Historia, poeta y narradora. Su obra ha recibido distinciones como el premio “David” de poesía por su segunda colección de poemas titulada *La aguja en el pajar* (1979), el Premio Casa de las Américas (1995) por *Alguien tiene que llorar* y el Premio Hispanoamericano de Cuento “Magda Portal” (1994) del Centro Flora Tristán, en Perú.

cuatro partes anteceditas por una “Nota a la edición”⁹: la primera, “Y entonces la mujer de Lot miró...”, es la introducción a cargo de Mirta Yáñez; en la segunda, “Antepasadas y...todavía vivas” se recuperan cuentos o fragmentos narrativos de trece escritoras; luego, “Cuentistas cubanas contemporáneas”, incluye a treinta escritoras; por último, el “Apéndice” está dedicado a trabajos críticos de Luisa Campuzano y Nara Araújo.

En la descripción anterior se advierten dos detalles significativos: el uso del término “panorama” y el desfase entre el recorte temporal explicitado en la portada y la segunda parte del *Estatuas* centrada en escritoras del siglo XIX y mitad del XX. Con respecto al desfase, no hay ninguna explicación sobre qué se entiende por “contemporáneo”, a pesar de que el término es central para la significación del libro (se utiliza en el título y en una de las secciones). Por otra parte, me interesa detenerme en el término “panorama” como inclusivo: si, por un lado, se intenta realizar un acto de resarcimiento y, para esto, se busca incorporar a las escritoras cubanas, por otro, se excluye del subtítulo a las precedentes, es decir, a aquellas escritoras que conforman la tradición legitimadora. Sin embargo, esta incorporación en el cuerpo del libro otorga densidad histórica a las producciones de mujeres y permite configurar una legitimación diacrónica. De este problema se desprenden las siguientes preguntas: ¿existe una diferencia entre el panorama y la antología, tal como se la conoce históricamente?, ¿Qué quiere decir que un panorama es “crítico”? Aunque el objetivo de estas páginas no consiste en deslindar teóricamente los dos conceptos —panorama y antología—, sí resulta ineludible centrarse en cómo funcionan en este libro, y tener presente que *Estatuas* no intenta reconocerse en el género antológico sino como un conjunto de textos que garantizan un carácter panorámico. A pesar de esta advertencia de las autoras, considero que el análisis minucioso del libro permite ubicarlo en los complejos límites de la antología. En primer lugar, recordemos que, según el Diccionario de la Real Academia Española (2012), “panorama” deriva del griego *παν* (todo) y *ὄραμα* (vista) que significa “todo lo que se ve” y que, por lo tanto, resulta imposible que este libro pueda abarcar la totalidad de lo escrito hasta el momento de publicación. Por el contrario, se aproxima a las obras de carácter antológico porque estas organizan una muestra de la producción de un período determinado.

En toda definición de antología hay tres elementos claves: colección, selección y preexistencia de los textos que la conforman. De acuerdo con estos aspectos, Ana María Agudelo Ochoa esboza una definición que recupera lo dicho por otros críticos y concluye que “una antología es un conjunto de textos y/o fragmentos de textos que se agrupan a partir de ciertas características determinadas por un seleccionador, aunque no siempre argumentadas por el mismo” (Agudelo Ochoa 141-142). En un ensayo ya clásico, Alfonso Reyes señala que hay dos tipos de

9 La nota a la edición aparece en la reimpresión de 1998 que es la utilizada aquí. La mayor parte de este texto aparece incluido en la “Nota a la nueva edición” de 2008.

antologías según prime el gusto personal del coleccionista o el sentido histórico “objetivo” (131). A estas últimas atribuye la característica de ser creaciones críticas y, por eso mismo, las considera fundamentales para un proyecto histórico, mientras que a las primeras les concede una función accesoria, meramente ilustrativa. Resulta complejo determinar el sentido de una antología si tenemos en cuenta que no siempre el seleccionador aclara el objetivo en el texto introductorio o, en el caso de hacerlo, como en *Estatuas de sal*, el propósito puede no coincidir con lo efectivamente hecho. En la “Nota a la edición”, Mirta Yáñez señala que:

Un PANORAMA no es una antología, aunque son parientes cercanos. En una antología hay —o debe haber—un criterio de selección excluyente. En este PANORAMA, la intencionalidad ha sido reconstruir el proceso de la voz narrativa femenina cubana, con la mayor inclusividad posible, que permita seguir el discurso en su desarrollo histórico. Por supuesto, en un PANORAMA también hay elecciones (libres) (7-8; el uso de itálica y de mayúscula está en el original).

Este comentario sobre el uso de los términos en juego, aunque apunta a la idea de reconstrucción histórica de la narrativa, no esclarece las diferencias entre ambos ya que se adelanta que en este libro, aunque “panorama”, también hubo “elecciones (libres)”. La ambigüedad en el uso de los vocablos “antología” y “panorama” vuelve a aparecer cuando, para finalizar la nota, se mencionan ambos términos:

La primera tarea después de tomar conciencia de la existencia de un cuerpo literario es mostrarlo. De esta manera, la intención de *ESTATUAS DE SAL*, como se ha dicho, ha sido de exposición panorámica y no antológica. Aún cuando se ha querido ser exhaustivo, seguramente habrá ausencias como en toda selección personal (8).

Las palabras ponen especial énfasis en la necesidad de la publicación para que el “cuerpo literario” adquiera visibilidad. Simbólicamente, *Estatuas* se postula, entonces, como un acto de reparación histórica al mismo tiempo que construye una tradición de mujeres escritoras. Sin embargo, este movimiento también implica una selección, como se advierte en la última oración en la que la proposición adversativa (“aún cuando”) es desdicha por el uso del adverbio (“seguramente”) que encabeza la segunda parte de la frase. Algunos de los criterios de selección son explicitados: las escritoras deben tener al menos un libro publicado “con la excepción de autoras que recientemente han obtenido algún premio importante en el propio género de cuento, o la más joven de la selección en representación de una promoción todavía en fase de promesa” (8).

Por otra parte, el subtítulo incluido en la portada del libro especifica que el panorama es “crítico”. Este adjetivo no es explicado ni en el apéndice ni en la introducción, pero se podría inferir que alude a que la “selección personal” está acompañada por estudios que delimitan y, en este sentido, colaboran en la configuración del corpus, además de que cada cuento incluye una ficha bibliográfica que presenta a la escritora en cuestión. Esta “selección personal”, entonces, no

difiere en sus rasgos de las operaciones realizadas por cualquier obra antológica. Como todo hecho cultural, la puesta en circulación de cuentos interactúa con el momento concreto en que esta aparece y, en este sentido, *Estatuas de sal* es una muestra de lo que se desea presentar a los lectores en un determinado marco histórico-literario.

Entramados discursivos

El prólogo de Mirta Yáñez, “Y entonces la mujer de Lot miró”, otorga elementos para reconstruir su posición en el ámbito literario y permite percibir la fuerte inscripción de género en que se enmarca el libro. El aparato discursivo que sustenta la selección también configura un espacio donde leer los argumentos y los silencios respecto de las decisiones tomadas por las compiladoras.

En el prólogo, Yáñez realiza un recorrido por la historia de la humanidad para dar cuenta de la situación marginal a la que se ha sometido a las mujeres y, luego, se centra en el caso cubano. En el análisis, se percibe que utiliza la perspectiva de clase atravesada por la variable étnica para pensar el género ya que deslinda la problemática cultural de las mujeres en los países desarrollados de la situación de la “indígena latinoamericana o esa habitante africana que tiene muchas bocas que alimentar y ve morir a sus hijos, año tras año, de enfermedades y falta de comida” (13); es decir, señala la necesidad prioritaria de solucionar los problemas de clase para luego abordar los de género. Al cruzar estas variables, se podría hipotetizar una cercanía con el feminismo de la igualdad cuyo principal referente es Simone de Beauvoir quien, en *El segundo sexo*, demostró que la inferioridad femenina debe atribuirse no a la singularidad intrínseca de las mujeres, sino a una situación de opresión historizable y sujeta a revisión y cambio¹⁰. Sin embargo, a lo largo de la introducción se observan oscilaciones respecto de las formas de pensar estas cuestiones ya que así como, a veces, se opta por cruzar las variables, en otras oportunidades la perspectiva materialista está teñida de cierto esencialismo:

La mujer, dentro de un determinado conglomerado humano, tanto familiar, como productivo, como intelectual, en un contexto histórico dado, manifiesta rasgos particulares que provienen de un sedimento de su evolución, así como por su naturaleza concreta. Negar la perspectiva específica de la mujer y los rasgos que la signan en el terreno de la creación literaria —aun cuando su registro se incorpore a la tendencia dominante de una época— es ignorar que la literatura es reflejo de la vivencia singular que ha pasado por el cedazo de la imaginación (13-14).

10 Esta lectura no es casual sino que se fundamenta en la importancia que tuvieron Simone de Beauvoir y Jean Paul Sartre en Cuba por su rápida adhesión a la causa cubana y su visita a Cuba, en 1960. En “El fantasma de Sartre en Cuba” (2007), Duanel Díaz realiza un análisis de la figura de este intelectual y de Beauvoir durante los primeros años de la Revolución.

En la referencia al cuerpo sexuado (“naturaleza concreta”) como uno de los rasgos determinantes de la escritura de ficción se percibe el esencialismo. El planteo de Yáñez respecto de que las diferencias biológicas se traducirían en diferencias en la forma de escribir soslaya los aportes de Beauvoir, quien varias décadas antes había establecido una diferencia clara entre el orden biológico y la construcción social de la mujer: la sexualidad “jamás se nos ha presentado como definidora de un destino, como portadora de la clave de las actitudes humanas, sino como expresión de la totalidad de una situación que contribuye a definir” (Beauvoir 711). En este sentido, un problema a investigar (y que excede los límites de este trabajo) es cómo ha sido leído el feminismo de la igualdad en Cuba ya que en la década del sesenta, el texto de Beauvoir planteó rupturas con el modelo patriarcal y tanto ella como Jean Paul Sartre tuvieron una fuerte influencia durante los primeros años de la revolución cubana¹¹.

Por otra parte, Yáñez cita fragmentos de unas conferencias leídas por Camila Henríquez Ureña en 1939 en el acto de publicidad por el Congreso Nacional Femenino. Esas palabras le permiten denunciar la permanencia de la difícil situación de la mujer en todos los ámbitos —y en la cultura, en particular—, setenta años después de haber sido pronunciadas y también rescatar la actualidad de su discurso ya que “muchos de los puntos analizados en las actuales corrientes afirmadoras del género y del lenguaje femenino, tienen un válido antecedente en los distintos textos de Camila Henríquez Ureña” (15). Mirta Yáñez cierra este apartado con la enumeración de algunas escritoras latinoamericanas que, según su análisis, ocuparon posiciones marginales: Camila Henríquez Ureña, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Sor Juana Inés de la Cruz, Delmira Agustini y Mirta Aguirre. Aún el lector más desprevenido se sorprenderá ante el uso del adjetivo marginal para nombres que lejos están de poder ubicarse en esa posición. Se podría considerar, por el contrario, que los criterios que sustentan esta “marginalidad” no están definidos como un estado constante, sino en un sentido dinámico y relativo, ya que las mujeres pertenecen a diferentes grupos (familiares, laborales, etc.) con reglas propias. Cada mujer, a su vez, está determinada por la clase a la que pertenece, la edad, la etnia, la profesión y el grado de inserción en espacios institucionales, entre otras variables. Estos elementos actúan como diferenciadores, en virtud de los cuales cada sujeto puede ser considerado “marginal” con respecto a cada uno de los campos en los que interviene: en el caso de la enumeración de Mirta Yáñez, podría aventurar que el criterio no es el mismo para cada una de las escritoras mencionadas. Esta lista se cierra con el uso de la primera persona del plural, lo que le permite a la antologadora incluir(se) y

11 En una entrevista que realicé a Mirta Yáñez aludí a esta alternancia teórica y explicó: “Es cierto, yo no soy una especialista teórica sobre el tema del género, y en aquel momento había en Cuba un desconocimiento casi total. La cuestión ha cambiado radicalmente y hay numerosas estudiosas del tema. Aunque, en mi caso, seguiría usando, no indistintamente, pero sí en su lugar, esa misma terminología porque, ya te dije, no soy una teórica dedicada al género, sino una narradora. Y creo que esos términos pueden usarse, siempre explicando sus contextos” (inédita).

afirmar(se) (en) dicha posición, por lo tanto, en el prólogo a *Estatuas de sal*, la (relativa) marginalidad se construye como una forma de autoafirmación, pero, al mismo tiempo, como un reclamo por el lugar al que han sido históricamente relegadas las producciones de las mujeres.

Yáñez realiza un recorrido por la participación de las cubanas en las distintas luchas sociales del siglo XX, comenzando por los inicios de la República (1902-1959). Esta lectura vuelve a anclar las mujeres, en las primeras décadas del siglo XX, en el marco general de las batallas políticas (y de clases):

defendieron el ideario del feminismo, sin enajenarlos [sic] de la aspiración mayor hacia un mundo sin opresores ni oprimidos. Esta proyección abonó la reflexión y la conducta de la mujer cubana que, a diferencia de otros países, tenía una actitud más combativa y menos sumisa, a pesar de los obstáculos que le imponían los prejuicios (20).

Es necesario leer este énfasis en la excepcionalidad del caso cubano, así como en resaltar el vínculo entre las variables de género y clase, en el marco del marxismo que sustenta el ideario revolucionario, pero también en el contexto en que se inscribe este libro: para 1996 el movimiento feminista, a nivel continental, estaba avanzado en sus reivindicaciones con respecto de los estudios y luchas llevadas adelante en Cuba. Por lo tanto, esto puede entenderse como una justificación del desfasaje de la isla con el resto de “Nuestra América”¹². Solo cuatro años antes de la publicación de este libro se produjo un hito importante: la sanción en 1992 de la Constitución de la República, que estableció la igualdad de género, prohibió la discriminación de la mujer y las restricciones en su condición civil. En cuanto al desfasaje temporal, gran parte de los estudios sobre el tema reconocen los avances en el ámbito jurídico y político, pero no dudan en señalar que, en la práctica y en la conciencia cotidiana, Cuba sigue siendo fuertemente patriarcal (Pogolotti; Campuzano; González Pagés; Vasallo Barrueta). También aducen que en la isla, a diferencia de otros países, la progresiva transformación de la mujer se produjo en el contexto de un cambio revolucionario que nunca tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, sino la modificación radical de la estructura política y económica del país y, en consecuencia, la categoría operativa fundamental era la de clase y no la de género.

Para marcar el quiebre que significaron los cambios socioestructurales ocurridos a partir de 1959, Yáñez realiza una contextualización de las características machistas de la sociedad cubana en la que subsistían hábitos patriarcales y costumbres de “severa tradición hispánica” junto a la “neocolonización occidental con la avalancha propagandística acerca de la ‘eficacia’ del ama de casa

12 En 1980 comienzan a fundarse, en América Latina, instituciones de carácter académico en torno a los Estudios de Mujeres o de Género, según denominaciones adoptadas en diferentes países. En Cuba este proceso se inicia más tarde (Núñez Sarmiento 2004). Una de las antecesoras en los estudios del género es Camila Henríquez Ureña quien en 1939 denunciaba la marginalidad de la mujer en la cultura y agregaba que los problemas de la mujer no eran sólo de sexo sino de clase social.

y la imposición de cánones consumistas a favor de un mercado de la moda” (21). Estos prejuicios los suma a los de raíz católica y a “las conductas tribales y mitos heredados de la emigración negra esclava” (21) para configurar, tanto una mentalidad masculina prepotente y subestimadora de la mujer, como una proyección sumisa y pasiva de ésta.

Cuando Yáñez especifica la situación de las escritoras a partir de la década del sesenta, constata la casi inexistencia de publicaciones y menciona la “abigarrada problemática social y estética” (32) para explicar este hecho desde razones literarias y extraliterarias. Luego afirma que

Las autoras femeninas aspiraron a poner su pica en el Flandes de la narrativa desde los mismos principios de los años sesenta, pero no sólo por razones de ‘invisibilidad’ sexista, sino por la propia inclinación salvaje de la balanza temática hacia los temas de la ‘dureza’, las narradoras se convirtieron con rapidez en estatuas de sal (32).

En esta cita se observa, nuevamente, la ambigüedad conceptual con respecto a la teoría de género: por un lado, las “autoras femeninas” ¿son todas las escritoras o sólo aquellas que escriben con “conciencia de sí” o desde una perspectiva de género?; por otro, ¿hay temas según el sexo?, es decir, las escritoras ¿se convirtieron en “estatuas de sal” por la imposición de un tema —y una forma—, o porque no es un tema que les corresponde por “naturaleza”? La ambigüedad del texto se debe no sólo a la imprecisión terminológica, sino también al uso de eufemismos y sobreentendidos cuando se realiza un recorrido por las problemáticas suscitadas en el ámbito cultural cubano a partir de 1959. Es probable que estas estrategias de escritura den cuenta de las batallas de ideas en el contexto de enunciación. En este sentido, por ejemplo, la apelación a lo conocido y el uso de la elipsis permiten no detenerse en el caso Padilla: “a principios de los setenta, la oposición entre las tendencias se exasperaría hasta extremos tales que llegarían a desencadenar, como es de sobra sabido, crisis extraliterarias” (Yáñez 34).

La última nota al pie de la introducción de *Estatuas de sal* establece vínculos con el apéndice del texto ya que se explicita, una vez más, que no es un panorama exhaustivo y se nombran otros trabajos que pueden completar la lista de narradoras incluidas allí. Uno de los estudios que se mencionan es el de Luisa Campuzano que aparece en el final del libro. Este gesto abraza la selección que está en el medio de las partes que inician y cierran el libro ya que el aparato crítico que sustenta *Estatuas de sal* también está integrado por dos trabajos incluidos en el apéndice: “La mujer en la narrativa de la revolución: ponencia sobre una carencia” de Luisa Campuzano y “La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de identidad” de Nara Araújo. Ya desde el título se puede observar que los textos responden a diferentes perspectivas de los estudios de género: el primero parecería atender a un trabajo arqueológico de rastreo histórico mientras que el segundo adelantaría una mirada centrada en la diferencia ya que parte de la noción de “escritura femenina”. El artículo

de Campuzano no fue escrito para *Estatuas de sal* aunque al incluirlo las compiladoras consideran que sus ideas iluminan o permiten pensar el conjunto de textos incluidos en *Estatuas*. El origen de este artículo fue una ponencia que le solicitaron para el “Primer Forum de Literatura Cubana” (1984); su escritura debe pensarse, entonces, en el marco de una época en que la problemática de las mujeres comienza a requerir diversos abordajes.

El artículo de la ensayista Nara Araújo tampoco fue escrito para *Estatuas de sal* sino que ya había sido publicado en la revista *Unión*, en 1993. Por lo tanto, como en el caso anterior, se insertan en este nuevo espacio discursivo por la voluntad interpretativa de las compiladoras quienes, con este gesto, consideran que sirve de autoridad crítica para ingresar al corpus seleccionado.

De la biblioteca heredada a la biblioteca creada

Si se consideran los mecanismos de control del discurso y cómo estos, de una u otra manera, pretenden dar coherencia a un discurso determinado, sustentar su veracidad y controlar quién lo emite, es posible analizar de qué modo en este libro, al igual que en cualquier antología, estos mecanismos funcionan iluminando determinadas obras o escritoras y omitiendo otras, ya sea por desconocimiento, por razones ideológicas, causas editoriales o por lo que Rafael Rojas llama “políticas de la amistad” (8) que rigen la sociabilidad intelectual de los ámbitos literarios. En estas páginas, las reflexiones en torno a las inclusiones y exclusiones se limitan al plano de preguntas que buscan iluminar la investigación.

Estatuas de sal es un punto de inflexión que ofrece la posibilidad de revisar cómo, en un momento determinado del proceso literario cubano, se configura una herencia y una contemporaneidad que entran en diálogo (por momentos tenso) con otros discursos. Por eso, el arco temporal cubre dos lapsos: evalúa el pasado (y para eso recupera a las “Antepasadas... y todavía vivas”) y mira el presente (“Cuentistas cubanas contemporáneas”). Ahora bien, ¿por qué el espacio temporal que queda desdibujado es el futuro, el espacio de las jóvenes (promesas) escritoras?

El primer recorte configura la tradición legitimadora, ya que visibiliza un linaje en el que se reconocen y en el que desean verse identificadas las antólogas y, en consecuencia, su selección. Esta tradición resulta llamativa porque, como explicita el subtítulo, algunas escritoras estaban vivas en el momento de la edición de *Estatuas*, entonces, ¿por qué no se las incluyó en la segunda parte de la selección? ¿Cuál fue el criterio de división? Según las fechas de nacimiento registradas en la organización cronológica de las escritoras, el punto de inflexión sería 1930, por lo tanto, el criterio temporal resulta arbitrario o, por lo menos, no justificado explícitamente en el cuerpo del texto.

En el momento de publicación de *Estatuas*, todas las escritoras seleccionadas para el apartado “Antepasadas... y todavía vivas” cuentan con varios libros en su haber. Las dos primeras, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo y

Gertrudis Gómez de Avellaneda, cubren el espectro temporal que va desde fines del siglo XVIII a fines del XIX. Aunque, como explicité, el objetivo no consiste en rastrear las exclusiones, sino en describir y analizar los criterios de inclusión (así como generar preguntas e hipótesis de trabajo) cabe señalar que en esta brecha temporal se evidencia un llamativo vacío: la ausencia de Marquesa Beatriz de Jústiz y Zayas de Santa Ana (1733-1807) quien, junto a la Condesa de Merlín, es considerada entre las primeras escritoras cubanas.

A diferencia de la sección “Cuentistas cubanas contemporáneas” que incluye una nota bio-bibliográfica de las escritoras, aquí sólo se consignan la fecha de nacimiento y los datos editoriales del texto seleccionado. Al recorrer los títulos se observa la variedad de géneros incluidos: memorias, cuentos, textos infantiles, fragmentos de novelas. De estas últimas se recorta un segmento al que se le adjudica un título y en las notas a pie de página se aclara que es ocasional para el fragmento seleccionado, lo que permite deducir el sesgo arbitrario que tiñe la selección. Por ejemplo, es lo que sucede con el título “Martina y Sab” inventado para un fragmento de la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda o con el título “Capítulo VII. La historia de Pepe” para el fragmento de las memorias de Renée Méndez Capote. Este gesto es una muestra de la intervención de las compiladoras: el título elegido no forma parte de las obras de ficción sino que es una elaboración externa, para insertarlas, como fragmentos, en *Estatuas de sal*. Además, estas inclusiones permiten hipotetizar que la publicación apunta a un público no especializado, para fundar un objeto de lectura y estudio hasta ese entonces silenciado.

En esta primera selección también resulta llamativo que el cuento de Lydia Cabrera haya sido extraído de *Antología del cuento en Cuba* (1902-1952) de Salvador Bueno. Este detalle no es menor si tenemos en cuenta que, para el año en que se publica *Estatuas de sal*, Lydia Cabrera ya había publicado toda su vasta producción, por lo tanto, la operación de selección reproduce el gesto de lo que venía sucediendo con las escritoras que aparecían en otras compilaciones.

“Cuentistas cubanas contemporáneas” congrega textos de treinta escritoras manteniendo un orden cronológico (según la fecha de nacimiento) que abarca desde 1930 a 1972. Cada cuento o fragmento de novela seleccionado va acompañado de una breve nota bio-bibliográfica que describe la trayectoria profesional, algún juicio valorativo (muchas veces se retoman comentarios de otros críticos o escritores) y un apartado dedicado a las publicaciones y premios recibidos. Respecto de las escritoras y obras incluidas en este apartado deseo llamar la atención sobre dos aspectos. En primer lugar, hay que tener en cuenta que para 1996 ya estaban fuera de Cuba, por diferentes razones, Sonia Rivera-Valdés, Ana María Simo, Uva Clavijo, Achy Obejas, Mayra Montero, Ruth Behar y Zoé Valdés. Incorporarlas en la compilación resulta, para ese entonces, un gesto inclusivo: en *Estatuas* dialogan escritoras que producen fuera o dentro de la isla. Recordemos que fue muy lento el proceso de incorporación de los que se fueron: recién en 1981 se produce un punto de inflexión con la publicación de *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la Revolución* (1981) en la que Edmundo Desnoes

reúne fragmentos de discursos políticos, cuentos, poemas y canciones tanto de escritores residentes en la isla como de exiliados. Luego se publican una serie de antologías con escritores/as que residían en la isla o estaban en el exilio. Así, por ejemplo, un año antes de la publicación de *Estatuas de sal*, Iván de la Nuez compila en Barcelona *Cuba: La isla posible* y, también en 1995, Ruth Behar publica *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*.

La inclusión de las últimas escritoras suscita algunas reflexiones. En la introducción hay una nota al pie donde se puede leer la posición respecto de las más jóvenes “todavía sin madurar estéticamente” (Yáñez 43), mirada teñida por una distancia generacional que pone en duda “lo nuevo”: “atraviesan por el sarampión de querer romper a toda costa las estructuras con desmontajes a veces no justificados del todo, uso reiterado de claves semiocultas, supercultismos y en muchos casos con un tono de brutalidad intencional que tiene mucho sabor todavía a adolescencia rebelde”(43) y se anticipa (o justifica) algo que sólo será una promesa incumplida: “Pero, sin lugar a dudas, algunas de ellas tendrán asegurado su puesto en una supuesta reedición ampliada (¡Socorro!) de este PANORAMA” (43). Estas escritoras parecen cubrir el lapso (difuso) del futuro, de las promesas a cumplir, aunque formalmente quedan desdibujadas del cuerpo del texto porque no pertenecen al pasado (“Las antepasadas”) ni al presente (“Cuentistas contemporáneas”) sino que su configuración está supeditada al impreciso espacio en ciernes. Y son las mismas notas de las compiladoras las que delinean este futuro en el que se incluye a las últimas cuatro. Ya Adelaida Fernández de Juan es posicionada como perteneciente a “la más reciente promoción de narradoras cubanas” (318). También incluye a Mylene Fernández Pintado cuando sólo había publicado un cuento que fue premiado. En este sentido, se está apostando a su proyecto literario más que a lo efectivamente realizado: “galardón que prueba su mérito en la alta calidad de los concursantes y en el rigor selectivo” (322). Verónica Pérez Konina no recibe tan explícitas valoraciones positivas pero sí contaba con un libro publicado y, tal vez, sea este hecho el que respalda su inclusión sin tener que apelar a la justificación de las seleccionadoras. Por último, incluyen a Ena Lucía Portela, nacida en la década del setenta que, cuando se publica *Estatuas de sal*, tiene veinticuatro años y un cuento publicado en la antología de Salvador Redonet Cook. Sin embargo en la nota se deja entrever que ya circulaban otros textos de su autoría:

Sus cuentos constituyen una muestra de la rebeldía en cuanto a la aceptación de los patrones y tópicos tradicionales del género. El lenguaje procaz, la desarticulación del discurso y la preocupación por temas poco frecuentes dentro de la literatura cubana de promociones anteriores, confieren a su obra incipiente un interés particular (341).

Parece ser, entonces, que son cuestiones temáticas, pero también estéticas las que delinearían ese futuro (prometedor) de la narrativa escrita por mujeres cubanas que comienza a vislumbrarse en *Estatuas de sal*.

Sobre los riesgos de las compilaciones

He dejado para el final lo que debería ser el *incipit* de este artículo: reflexionar en torno al título del libro —*Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*— nos retrotrae a lo esbozado sobre el recorte del corpus en lo “contemporáneo” y el enunciado también autoriza una interpretación para ingresar en el análisis porque otorga pautas acerca de la idea que estructura la lógica del libro. La decisión de dejarlo para el final reside en que el mismo título condensa los riesgos que conlleva cualquier selección y, más aún, esta en particular. El epígrafe de la introducción remite a un episodio narrado en el Génesis, lo que refuerza la connotación del título elegido para la compilación: “Y entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él y se volvió estatua de sal” (Yáñez: 11)¹³. Simbólicamente, debido a su anclaje en el pasado y a su incapacidad para mirar hacia el futuro, la mujer es convertida en estatua de sal. Se trata, entonces, de un castigo por transgredir las leyes patriarcales. No puedo dejar de advertir el sentido de pertenencia que implica el uso de la preposición y la ausencia de nombre propio “la mujer de Lot”. Este detalle conecta las lecturas propuestas sobre el episodio porque lo que está implícito en el acto de esta mujer —sin nombre— es la transgresión de lo establecido y es este acto el que la individualiza y, por lo tanto, le otorga identidad. En esta transgresión también está sobrentendido el hecho de que la mujer construye su historia mirando necesariamente hacia el pasado (operación que, por otra parte, realizan las compiladoras al recuperar a sus antecesoras). Sin embargo, en este libro —donde las mujeres sí poseen nombre y apellido—, el título se congela en un estado —el castigo— y, de esta forma, la misma operación que las coloca en la palestra pública, las congela (las silencia). Si se tiene en cuenta que la tarea de selección contribuye, además de a promover obras y escritores, a conformar cánones en tanto las nuevas recopilaciones generalmente reproducen una porción de lo aparecido en las anteriores, el gesto adquiere otra densidad. La misma antología suscita esta operación ya que, por ejemplo, *Estatuas de sal* sirvió de base para una antología publicada en Estados Unidos: *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women* (1998). Esta versión elimina el apéndice con artículos de Luisa Campuzano y Nara Araújo y conserva el prólogo de Mirta Yáñez, antecedido de un prefacio de Ruth Behar. Dicha antología reúne dieciséis relatos escritos por mujeres de entre veintisiete y sesenta y cinco años de edad y elimina la parte dedicada a las “Antepasadas”. Magalí Sánchez es la única incorporación diferente a *Estatuas*.

13 El título alude al episodio bíblico en que la mujer de Lot, desobedeciendo el mandato de Yahvé, mira hacia atrás y, como castigo, queda convertida en estatua de sal. Lot, avisado por Yahvé, huye de Sodoma antes de que esta sea destruida. Este pasaje bíblico ha sido revisitado literariamente por ejemplo, en *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Marcel Proust, por mencionar uno de los casos más renombrados, el volumen cuatro lleva por título “Sodoma y Gomorra” y se aborda tanto la homosexualidad masculina como la femenina.

Si bien en estas reflexiones se tienen en cuenta los umbrales del texto, no puedo dejar de aludir a la ilustración de la tapa del libro: una obra de la pintora cubana Rocío García, en la que se observa a una mujer desnuda tendida en un sillón y, a sus pies, un lobo (¿feroz?) que, con el hocico atado, la observa. La imagen seleccionada para la tapa se puede vincular con la metáfora que utiliza Mirta Yáñez en la introducción cuando dice:

La colocación del mundo ficcional femenino del otro lado de una frontera imaginaria, trajo como resultado, entre otras cosas, que la narrativa escrita por mujeres, haya sido no sólo 'la Cenicienta', sino además 'la Caperucita Roja' siempre obligada a atravesar un enmarañado bosque donde la acechaba más de un lobo feroz (26).

En la imagen, por el contrario, es una mujer la que observa al lobo amordazado (¿ya no por el leñador sino por Caperucita?) mientras ella, con algún guiño diabólico, parece tener la voz y ejercer el poder de la palabra.

Esta imagen se puede repensar también a partir de los aportes de Michel Foucault (1992), quien señaló que la posesión del discurso implica poder y por eso, en toda sociedad, su producción está controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. En este sentido, el discurso no es simplemente lo que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. El acto de publicar se vincula con esta lucha para adquirir visibilidad en el ámbito cultural y es, desde esta perspectiva, que debe pensarse la estrategia implícita en la publicación de *Estatuas de sal*: el gesto abre la posibilidad de mostrar textos que habían sido dejados afuera por las distintas operaciones de exclusión. Por eso, la visibilidad que adquiere la producción escrita por mujeres conlleva una paradoja: aunque, por un lado, forja la circulación de obras y autoras en una propuesta que, más que discriminar respecto de calidades, apunta a romper un silencio, por el otro, en la misma operación, inicia el ciclo (inevitable) de la repetición e invisibiliza a otras escritoras.

Ahora bien, aun atendiendo a las limitaciones del género antológico, en esta tarea de construir una tradición es necesario reconocer que *Estatuas de sal* logra conformar un corpus por la cantidad de escritoras que incluye y, también, por la mostración de su extensa trayectoria en términos históricos. Por eso, la intención de estas páginas no fue determinar qué autoras y qué obras son incluidas y excluidas en el libro, sino pensar qué criterios se pusieron en juego y reflexionar sobre este otro implícito presente en toda obra antológica: la presentación de un corpus que aspira a la (utópica) unidad. La publicación de este libro en plena crisis del "Período especial" formaliza dos gestos relevantes: difunde obras que de otra manera no serían conocidas por la exclusión o por la invisibilización a la que han sido sometidas históricamente muchas de las escritoras cubanas y

reúne lo producido dentro y fuera de la isla. Si *Estatuas de sal* procura dibujar en el campo cubano una constelación de escritoras, esta operación ha generado reacciones al entrar en contacto con glorias reinantes y, por qué no, por visibilizar escritoras, muchas de ellas, de escasa participación en el circuito literario. Por eso, si bien la fundamentación de la selección es confusa y se le puede criticar que ponga en un mismo nivel de importancia obras que no la tienen, la amplitud de la muestra la convierte en un material interesante, incluso por su mismo eclecticismo.

Bibliografía

- Agudelo Ochoa, Ana María. “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”. *Lingüística y literatura* 49 (2006): 135-152.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Behar, Ruth y Mirta Yáñez. *Cubana: Contemporary Fiction by Cuban Women*. Boston: Beacon Press, 1998.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*. La Habana: Unión, 2004.
- Capote, Zaida. *La nación íntima*. La Habana: Unión, 2008.
- Díaz, Duanel. “El fantasma de Sartre en Cuba”. *La Habana elegante. Segunda época* 37 (primavera 2007). En línea. Consultado el 10 Oct. 2011.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editora, 2006.
- Font A. Mauricio (ed.). *Cuba Today. Continuity and Change since the ‘Período Especial’*. New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2005. En línea. Consultado el 12 Feb. 2007.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- González Pagés, Julio César. “Género y masculinidad en Cuba: ¿El otro lado de una historia?”. *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales* 61 (2002): 118-126. En línea. Consultado el 12 Feb. 2006.
- Holgado Fernández, Isabel. *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Huertas Uhagón, Begoña. *Ensayo de un cambio: la narrativa cubana de los ‘80*. La Habana: Casa de las Américas, 1993.
- Jennissen, Therese y Collen Lundy. “Women in Cuba and the Move to a Private Market Economy”. *Women’s Studies International Forum* 24 (2001): 181-198.
- Núñez Sarmiento, Marta. “Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001)”. La

Habana: Centro de Migraciones Internacionales, 2004. En línea. Consultado el 5 Nov. 2006.

Pogolotti, Graciela. (1991). "Escritoras, mujeres". *Casa de las Américas* 31. 183 (1991): 9-13.

Reyes, Alfonso. "Teoría de la antología". *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1969. 125-129.

Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Said, Edward. *Beginnings. Intention & Method*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.

Valdés Fernández, M. Teresa y Edith Felipe Duyos. "La crisis y el ajuste cubano en los noventa: apuntes en torno a lo social". *Perfiles Latinoamericanos. Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*. 8 (1996): 97-114.

Vasallo Barrueta, Norma. "Ecos del pasado, voces del presente (Un acercamiento a ideas y objetivos feministas de las cubanas)". *Perfiles del feminismo Iberoamericano*. María Luisa Femenías, comp. Buenos Aires: Catálogos, 2002. 11-25.

Vega Quintana, Laritza. "La marginalidad en la literatura: una visión de la desigualdad en la Cuba de los 90". *Caudales* 5 (2003). En línea. Consultado el 12 Dic. 2006.

Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comp.). *Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas, panorama crítico*. La Habana: Unión, 1998.

Fecha de recepción: 30/11/14 / **Fecha de aceptación:** 04/05/2015